العنوان:	عناصر اولية لمقاربة سيميو- سوسيولوجية النص الشعري
المصدر:	مجلة العرب والفكر العالمي - لبنان
المؤلف الرئيسي:	بو علي، عبدالرحمن
المجلد/العدد:	ع 1
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	1988
الشهر:	شتاء
الصفحات:	72 - 93
رقم MD:	429751
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	المقاربة المنهجية، البنية الدلالية، المنهج السيميوطيقي، المقولات الفانيروسكوبية، المنهج السوسيولوجي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/429751

عناصر أولية لمقاربة سيميو ـ سوسيولوجية النص الشعري

عبد الرحمن بو علي

عناصر البحث:

أ ـ تمهيد:

- توضيح:
- مفهوم النص.
- المنهج المقترح.

ب ـ المستوى النظري:

- المنهج السيميوطيقي.
- بعض طرق التحليل السيميوطيقي للنصّ الشعري.
- بعض المصطلحات الإجرائية المستفادة من المنهج السوسيولوجي.

ج ـ التحليل:

- النص.
- النص بين الدلاليّة والتواصليّة.
- تقطيع النص.
- المستوى التركيبي للنص.
- التحليل السيمي للمكوّن السردي.
- الخطاطة السردية.
- النص في ضوء التحليل السوسيولوجي.

د ـ خاتمة.

أ ـ تمهيـد:

ـ توضيح:

لا نريد من خـلال هذا البحث، أن نعطي إجـابة قطعيـة عن السؤال الكبير الـذي يُطرح في الثقافة العربية منذ أمد طويل، والذي يُمكننا صياغته عـلى الشكل التـالي: لماذا المنهـج؟ ولا نريـد كذلك أن نقدّم صورة شاملة عن المنهج الذي نودّ تقديمه، والذي بـدأنا الاشتغـال فيه منـذ خمس سنوات خلت، لأن ذلك موجود في مظـانّه العلميـة. ولا نريـد أيضاً أن نجعـل قراءتنـا هذه، للنص المختار هنا، قراءةً نموذجيةً ووحيدةً، فـالقراءات تختلف من قـارىء إلى آخر. والقـراءة أصلاً هي نـوع من الاجتهاد الشخصي. وكلّمـا كانت الطـرائق والنتائـج مختلفة، كلمـا كانت ثـرية ومجـدية ونافعة؛ وكلّما كانت أحادية التوجّه وضيقة، كانت فقيرة وضحلة. إنّمـا نريـد ـ في هذا البحث ـ أن نثير الانتباه إلى جملة من الأمور والقضايا لهـا ارتباط بمعـاينة النص الأدبي عن طـريق المقاربـة المنهجيـة. وانطلاقـاً من ذلك نـريد أن نطـرح مسألـة العـلاقـة بـين النص والمنهـج، في بعـديهـا الثقافي ـ الفكري والعلمي. وما تستتبعه تلك العلاقة من اشكاليات، بعضها مرتبط بالنص وبعضها الآخر له علاقة بالمنهج.

إن التصوّر الذي سنقدمه هنا، لموضوع «النص والمنهج»، إضـافة إلى ذلـك، ليس بالتصـوّر التجريدي الذي يكتفي بإثارة الجوانب النظـرية، دون الارتكـاز على الجـانب الإجرائي والتطبيقي كما هو حال الكثير من الدراسات النقدية العربية، ولذلك، فقـد أقمنا هـذا التصوّر عـلى محاولتنـا ـ من خلال التجربة ـ إخضاع نص لطريقة منهجية في القراءة.

ـ النص: حدود وأبعاد:

لقد عرف التراث النقدي العـربي (النص)، وكانت هـذه المعرفـة من الدقـة والمتانـة، بحيث نستطيع من غير ادّعاء أن نقول إنَّ العرب عرفـوا (النص) كما لم يعـرفه غـيرهم. فقد وضعـوا له الحدود، وميّزوه عمّا لا يعتبر نصاً في نظرهم. ومثل هذه النظرات نجدها مبثوثة في كتب القدماء.

إن كتب القدماء تقدّم لنا النص كموجود بذاته، وكخصائص نوعيـة لا نجدهـا في كلّ كـلام. ولذلك، فإننا نجد أن مفهوم (النص) يأخذ معناه من سياق الحقل الثقافي العربي. وما كـان يشكّل

في نظر القدماء (نصّاً)، ليس من الضروري أن يشكل في عصرنا (نصّاً). وكما يقول عبد الفتاح كيليطو في كتابه «الأدب والغرابة»: «أوّل ما نلاحظ أن كلاماً ما لا يصير نصاً إلّا داخل ثقافة؛ فعملية تحديد النص ينبغي أن تحترم وجهة نظر المنتمين إلى ثقافة خاصة، لأن الكلام الذي تعتبره ثقافة ما نصّاً، قد لا يعتبر نصّاً من طرق ثقافة أخرى، بل هذا ما يحدث في الغالب»[1].

ومعنى ذلك، أن الثقافة هي التي تحكم على كتابة ما، فترفعها إلى مرتبة النص، وعلى كتابة أخرى فتجعلها دون النص، أو تجعلها لا نصّاً. وذلك بأن تضيف ـ في الحالة الأولى ـ إلى المدلول اللغوي الذي تحمله الكتابة مدلولاً آخر، ثقافياً، يكوّن قيمة ما داخل الثقافة المعيّنة. بالإضافة إلى ذلك، فالكتابة، كي تكون نصّاً، لا بدّ من تدوينها في كتاب، مع الإشارة إلى أن التدوين لا يمكن أن يعتبر معياراً إلّا في الثقافات المكتوبة.

إن هذه الشروط وحدها ليست كافية مع ذلك لكي تنقل الكتابة إلى مستوى النص. وهنا لا بد من الاشارة إلى صفات أخرى ينبغي أن يتّصف بها النص، وهي الغموض، والغنى، وقابليته لكي يكون موضوعا للتّلقين والتفسير، واسناده إلى مؤلف «حجّة»[2].

إننا لا نجد اختلافاً بين تعريفات وتوصيفات القدماء للنص، وبين التعريفات والتوصيفات المعاصرة. فحسب (جون لوي هودبين) من الممكن تعريف النص بالكائن الموجود، أو بالعمل اللغوي المكتوب. فهو يمتلك استقلاله الذاتي، وذلك لأنه يبتدىء من نقطة معيّنة وينتهي في نقطة معيّنة أخرى. وهو لكي يكون نصاً، لا بد له من وسيلة هي اللغة، وحتى يتميّز عمّا هو غير نص لا بد أن يكون مكتوباً.

إن تعريف (جون لوي هودبين) هذا، تعريف قد يتّفق عليه الجميع، ولكن هناك تعاريف أخرى أكثر ضبطاً ودقّة، وسنكتفي بالوقوف على تعريفين اثنين: الأول لـ(جاكوبسون)، والثاني لـ (هلمسليف)، نسوقهما من «معجم السيميوطيقا»[3]. ففي نظر (جاكوبسون) يختلف النص عن التعبير الشفوي، وعن الخطاب الذي هو جزء من التعبير الشفوي، من جهة أن التعبير الشفوي هو ظاهرة أولى. أمّا الظاهرة الثانية فهي الكتابة. والنص هو جزء من الكتابة التي تشتقّ من الظاهرة الأولى. وعلى هذا الأساس، فإن النص جزء من بنية الكتابة التي هي بنية تشملها بنية أخرى أكثر اتساعاً هي بنية التعبير الشفوي.

أما (هلمسليف) فيستعمل مفهوم النص للتعبير عن الكلية التي تشكلها سلسلة لغوية غير محدودة، باعتبار أن النسق اللغوي قابل لانتاج سلاسل لغوية أخرى.

ووجه الاختلاف بين (جاكوبسون) و(هلمسليف) نجده في أن تعريف (الأخير)، لا يهتمّ بأصل النص، ولا يهمه أن يكون النص تعبيرا شفويا أو مكتوبا.

ـ في المنهج والمنهج المقترح:

إن الحقل الذي دار حوله أكبر وأهمّ نقاش في الثقافة العربية منذ مطلع هذا القرن هو حقل المنهج والمنهجية. وإنّ زخم هذا النقاش لا يعفينا من الحديث عن أيّ المناهج تصلح لدراسة النص الأدبي.

---

(1) عبد الفتاح كيليطو، الأدب والغرابة ـ ط 2 دار الطليعة، بيروت 1983؛ ص 13.

(2) المرجع نفسه، ص 15.

(3) - Sémiotique: *dictionnaire raisonné de la théorie du Langage Greimas et Courtès.* Ed Hachette paris 1978-p. 389-390.

في هذا السياق يجدر بنا أن نذكّر بما قاله الدكتور طه حسين زعيم العقلانية العربية في كتابه «في الأدب الجاهلي»، وبالأخص ما جاء على لسانه وهو يستعرض المناهج التي كانت تؤرخ للأدب العربي، ومنها مناهج زيدان والزيات والرافعي.

لقد قال طه حسين ما نصّه: «لا ينبغي أن تخدعك هذه الألفاظ المستحدثة في الأدب، ولا هذا النحو من التأليف الذي يقسّم التاريخ الأدبي إلى عصور، ويحاول أن يدخل فيها شيئاً من الترتيب والتنظيم، فذلك كلّه عناية بالقشور والأشكال لا يمسّ اللباب ولا الموضوع»[4]. فمن خلال هذه القولة نستطيع أن نقول بأن طه حسين لم يكن في تصوّره للمنهج يختلف عن أصحاب المناهج السائدة، في المبادىء المنهجية فحسب، ولا في صلاحية أو عدم صلاحية تطبيقها أيضاً كما كان شأن الرافعي؛ وإنما اختلافه كان مبعثه أن ما سمي بالمنهج عند هؤلاء، لم يكن في حقيقة الأمر غير وجهة نظر لا ترقى إلى مستوى المنهج، ولا تمتّ بصلة إلى الموضوع. وفي عصرنا الحالي كثيراً ما نجد نظريات ورؤى تذهب إلى ما ذهب إليه طه حسين. وبالرغم من أننا نعطي الحقّ ـ كل الحق ـ لطه حسين، فإننا لا نعطيه كاملاً لهؤلاء المعاصرين، وذلك لاختلاف السياقين التاريخيين، ولأن الاعتقاد السائد حالياً هو أن أيّ منهج من المناهج، لا يمكنه أن يتفرّد، أو أن يقصي منهجاً سابقاً. فالنص الأدبي هو ملتقى المناهج، والمقترب النقدي ينهض حالياً على المزاوجة بين عناصر أدبية مختلفة، وعلى تحقيق التوازن بينها. وهذه العناصر المتعدّدة، كالأصوات والجمل، والصور الشعرية، والعلامات والتشاكلات والتكرار والدلالات، في جنس الشعر مثلاً، لا يمكن أن يستوعبها منهج واحد.

وفضلاً عن ذلك، فإن عناصر المنهج النقدي، ومتغيّراته المتعدّدة التي يكون لها أثر بالغ على العملية الاجرائية، إذا لم تدخل في عملية تفاعل مستمرّة مع جميع عناصر النص، وإذا لم تكن كافية لاجراء التحليل، فإنها غالباً ما تؤدّي إلى احداث خلخلة في الرؤية الى النص، وبالتالي في البناء النقدي للناقد، بإحداث تغيّر في ذائقته الفنية. وهو الأمر الذي أدّى (ويؤدي) بالنقد العربي إلى اهمال جزء كبير من الأدب العربي.

وللتمثيل على ذلك، نذكر ما جرى للباقلاني مع بيت امرىء القيس الذي يقول فيه:

ويوماً على ظهر الكثيب تعذّرت عليّ وآلت حلفة لم تحلّل[5]

لقد شعر الباقلاني بنفور لا مثيل له وهو يقرأ هذا البيت. وممّا جاء في تعليقه عليه قوله: «لا فائدة لذكره لنا أن حبيبته تمنّعت عليه يوماً بموضع يسمّيه ويصفه»[6].

ويذكر لنا الأستاذ عبد الفتاح كيليطو في كتابه «الأدب والغرابة»: «أن ما أزعج الباقلاني هو أنه أصيب بالعيّ أمام البيت لأن وسائله النقدية لا تؤهله لتحليله»[7].

لقد جئنا بهذا المثال، لأن كثيراً من النقاد المعاصرين يقعون اليوم في المطبّ نفسه الذي وقع فيه الباقلاني من قبلهم، بسبب اتّباع منهج واحد والدعوة إليه، دون التساؤل عن أبعاد النص التي تطرح وتشارك الأدوات النقدية للمناهج النقدية الجديدة في المقاربة النقدية. وبهذا الصدد،

---

(4) طه حسين، في الأدب الجاهلي ـ ط 10 دار المعارف بمصر، القاهرة 1969، ص 63.

(5) الأدب والغرابة ـ ص 24.

(6) الباقلاني، اعجاز القرآن، ص 168، وقد أورد الاستشهاد عبد الفتاح كيليطو في الصفحة 24 من المرجع المذكور نفسه.

(7) الأدب والغرابة. ص 24.

فإننا نقترح أن يتمّ التعامل مع النص عن طريق ما يسمّيه (تزفيتان تودوروف) بـ (القراءة عن طريق البناء) La Lecture en construction التي يختزلها في الأسئلة التالية: «كيف يقودنا النصّ إلى بناء عالم متخيّل؟ وما هي مظاهر النص التي تحدّد البناء الذي ننتجه أثناء القراءة؟ وما هي طريقة ذلك؟»[8].

ب ـ المستوى النظري:

سنحاول الآن تقديم بعض العناصر المنهجية التي ستسعفنا في التحليل المقترح في القسم الذي سيلي، وسنبدأ باستعراض المنهج الذي سنذهب فيه كما سبقت الإشارة، إلى المزاوجة بين منهجين: المنهج السيميوطيقي والمنهج السوسيولوجي. وسيراً على عادة النقاد سنعطي لهذا المنهج اسم المنهج «السيميو ـ سوسيولوجي». وبدءاً لا بدّ من تقديم الخلفية النظرية والأدوات المنهجية والاجرائية للمنهج السيميولوجي، أما المنهج السوسيولوجي، فهو معروف لدى القارىء العربي، وقد سبق أن قدمنا عناصره في بحث سابق، وسنكتفي في هذا البحث بالتذكير ببعض مصطلحاته الضرورية[9].

ـ المنهج السيميوطيقي:

يرتبط المنهج السيميوطيقي باسم عالم مشهور جداً. وهو (شارل سَنْدُرس بيرس) C.S. Perse (1839-1914). وشهرته تأتي من كونه متعدّد الاختصاصات. فهو مختصّ في علم الفلك، وفي علم الأرض géodesiste، وشارك باعتباره كذلك في الندوة العالمية الأولى لعلماء الأرض التي عقدت بباريس عام 1876. وهو أيضاً فيلسوف، تبادل الرسائل مع الفيلسوفين المشهورين (ريبو) Ribot و(لالاند) Lalande. كما نشر مقالات مشهورة تتعلق بالمذهب الفلسفي المسمى بالذرائعية، من بينها «كيف نثبّت العقيدة»، و«كيف نصيّر أفكارنا واضحة». وهو أيضاً فيزيائي، قام في عام 1876 ببحوث جريئة حول حساب الجاذبية.

أما في المجال السيميوطيقي، فيمكننا أن نحكم بسبقه لـ (دو سوسيّر)، صاحب كتاب (محاضرات في علم اللغة العام)[10]. فهو أول من أدخل بعض المفاهيم السيميوطيقية إلى معجم (بالدوين) Baldwin الذي كان أحد محرّريه. لكن المسألة التي لا بد من الإشارة إليها، هي أن (بيرس) ـ بالرغم من ذلك ـ لم يكن معروفاً في فرنسا أو في غيرها من البلدان، إذا استثنينا بعض المحظوظين من أمثال «(وليم جيمس) W. James في أمريكا، و(لادي ويلبي) Lady Welbi في أنجلترا. والسبب في ذلك كان بسيطاً للغاية: فبيرس الكاتب الثرثار مع ذلك، كان مقلّاً في النشر. وما كان ينشره حول العلامات، كان موجّهاً إلى علماء الرياضيات أكثر ممّا كان موجهاً إلى الفلاسفة»[11].

ويمكن أن نقسم كتابات بيرس حول العلامات، كما يوضح ذلك (جيرار دو لودال) المتخصص في سيميوطيقا بيرس، وأستاذ السيميوطيقا بجامعة (بيربينيون) Perpignan الفرنسية، إلى «ثلاث مراحل: المرحلة الكانطية (1851-1870)، حيث ارتبطت نظرية العلامات بمراجعة للمقولات الكانطية

(8) - Tzvetan Todorov: *Poétique de la prose*- Ed du Seuil 1978 p. 176

(9) للمزيد من الاطلاع انظر بحثنا المنشور بمجلة «الوحدة»: (اثر المنهج السوسيولوجي في الدراسات النقدية العربية» ـ العدد 35، اغسطس 1987.

(10) سبق أن ترجم عمل (فردنان دوسوسير) الى العربية.

(11) - Gérard Deledalle: *Théorie et pratique du signe*- Ed Payot, Paris 1979, p. 11, 12.

في سياق المنطق الأرسطي الثنائي La Logique bivalente، أو الزوجي L.dyadique بشكل أدقّ. ثم المرحلة المنطقية (1870-1887)، وخلالها اقترح بيرس منطقاً جديداً، لكي يعوّض المنطق الأرسطي؛ وهو منطق العلاقات الذي سيكون الأساس والضامن لتصوّره الثلاثي Conception triadique عن المقولات والعلامات. وأخيراً المرحلة السيميوطيقية (1887-1914) حيث سيطوّر بيرس نظريته الجديدة للعلامات بعلاقة مع نظريته الجديدة للمقولات»[12].

إننا نعتقد، كما يعتقد جميع السيميوطيقيين ودارسي بيرس، أن أهم كتابات بيرس السيميوطيقية، هي الكتابات التي أتت في المرحلة الثالثة، أي تلك الكتابات التي أنتجها ما بين عامي 1887-1914. وهي كتابات لا تنفصل فيها «نظرية العلامات التي يسميها بيرس «سيميوطيقا» Séméiotique أو «سيميوطيقا» Sémiotique عن مجموع فلسفته»[13]. وإذا أمكننا تطبيق هذه النظرية «باعتبارها نظاماً قائماً كما يقول (دو لودال)، دون الأخذ بعين الاعتبار الفلسفة التي تتضمّنها، فإننا نخشى أن نسيء فهم معنى ودلالة ومرمى هذا النظام، ومفاهيمه واجراءاته»[14].

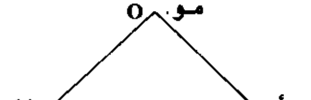
وبإيجاز يمكن القول إن «فلسفة بيرس التي تنطلق من الفلسفة الكانطية هي فلسفة التجربة المتصوّرة ضمن فكر العلوم الطبيعية: فكر المختبر. إنها استمرارية، وواقعية، وذرائعية.

استمرارية، لأنها تتعارض بالقدر نفسه مع الواحدية Le Monisme، ومع الثنوية Le Dualisme وواقعية، لأن بيرس يتعارض مع الاسمانية Le Nominatisme[15]. وكما قال بيرس، فإن الواقعيين (ودانس سكوت كان أولهم) يعتقدون بأن الحقيقة تنتمي إلى ما هو حاضر لدينا في المعرفة الحقيقية مهما كانت... وذرائعية، لأن فلسفة بيرس ليست شكلاً لمنفعية Utilitarisme[16] ذات مذاق أمريكي، كما كان يظن، قبل أن يتجرّأ اللسانيون على إدخال البعد الذرائعي الذي أخذوه عن بيرس بواسطة شارل موريس في اختصاصهم»[17].

بعد هذا التحديد، لا بد من عرض بعض المصطلحات التي عادة ما يستعملها السيميوطيقيون في التحليل الشعري، أو على الأقل للمصطلحية (بتعبير المسدي) السيميوطيقية عند بيرس. ولنكتفِ بإيراد ما هو مهمّ وضروري منها، وللقارىء أن يرجع إلى مؤلف (جيرار دو لودال): «العلامة بين النظرية والتطبيق»[18]، للاستزادة إذا رغب.

1 ـ العلامة:

وهي علاقة ثلاثية بين ثلاث علامات فرعية تنتمي على التوالي للأبعاد الثلاثة للممثِّل، والموضوع والمؤوِّل. ويمكن بسط هذه العلاقة الثلاثية في المثلث التالي:



(12) نفس المرجع، ص 13، 14.

(13) نفس المرجع، ص 14.

(14) نفس المرجع، ص 14.

(15) الاسمانية مذهب فلسفي يقول بأن المفاهيم المجردة أو الكليات، ليس لها وجود حقيقي، وإنها مجرد أسماء ليس غير. (انظر المنهل، ص 701).

(16) المنفعية نسبة لمذهب المنفعة، وهو اتجاه أخلاقي يجعل معيار السلوك هو منفعة الفرد والمجتمع.

(17) - Gérard Deledalle: *Théorie et pratique du signe*, p. 15-16

(18) لقد اورد (دو لودال) أكثر المصطلحات التي لها علاقة بالسيميوطيقا في كتابه المشار اليه سابقاً، لذلك يستحسن الرجوع الى ما هو مذكور في الصفحات: 18-19-20-21-22-23-24-25.

وكل علامة هي ثلاثية بالضرورة، أي لها ممثل، وموضوع، ومؤول. أما الأطراف الثلاثة الأخيرة فهي علامات فرعية Sous-Signes.

ـ المُؤَوِّل: L'interprétant:

وهو ليس من يؤول العلامة. وإنما هو الآخر علامة تحيل ممثِّلاً إلى موضوعه. مثال ذلك: كلمة (تفاحة) علامة نسميها ممثلاً Le représentamen، وموضوعها L'Objet هو التفاحة التي نراها على الشجرة، والمؤول L'interprétant هو أيضاً علامة تحيل الكلمة (أي الممثل) إلى الموضوع.

وفي المؤول نستطيع أن نميز بين ثلاثة أشكال من المؤولات: المؤول المباشر، والحركي (أو الدينامي)، والنهائي. فأما المؤول المباشر، فهو المؤول الممثّل في العلاقة، وأما المؤول الحركي فهو الفعل الواقع الذي تحدثه العلامة في الذهن، وأما المؤول النهائي، فهو النتيجة التي ننتهي إليها عندما نحيل ممثّلاً على موضوعه.

2 ـ المقولات الفانيروسكوبية: Les catégories phanéroscopiques

وهي أقسام أساسية، وصيغ كينونة نهائية للفانيرون Phanérons. والفانيرون هو كل ما يمكن أن يوجد في ذهن الإنسان، في كل زمان ومكان، سواء أكانت له علاقة بشيء أم لا. وتوجد ثلاث مقولات فانيروسكوبية متعذرة التبسيط، هي الأولية Priméité والثانوية Secondéité، والثالثية Tiercéité. وكل علامة يمكن النظر اليها من خلال إحدى المقولات، أي من خلال الأولية أو الثانوية أو الثالثية.

واختصاراً، وبناءً على تعريفنا للعلامة التي تعتبر الوحدة الأساسية في التحليل السيميوطيقي، وبناءً أيضاً على تعريفنا للمقولات الفانيروسكوبية، يمكن أن نرسم جدولاً لما يسمى بالعلامات الفرعية التي تلخص لنا أهمّ وجوه العلامة:

	الأولية	الثانوية	الثالثية
الثلاثية التقابلية للممثّل	العلامة الوصفية Qualisigne	العلامة الفردية Sinsigne	العلامة العرفية Légisigne
الثلاثية التقابلية للموضوع	الأيقونة Icône	القرينة Indice	الرمز Symbole
الثلاثية التقابلية للمؤول	الفدليل[19] Rhème	العلامة الثنائية Dicisigne	البرهان Argument

ـ جدول العلامات الفرعية التسع ـ

على أن هذا الجدول يحتاج إلى تعليق حتى يستطيع القارىء تفهّم ما تعنيه هذه العلامات

(19) استعرنا مصطلح (الفدليل) من الدكتور التهامي الراجي: (معجم الدلائلية) ـ مجلة: «اللسان العربي» العدد 25 مطبعة فجر السعادة ـ البيضاء 1985، ص 244.
ويفسر الراجي ترجمته لهذا المصطلح تفسيراً يبدو مقنعاً في هامش خاص من الصفحة نفسها.

عند السيميوطيقيين، ولذلك آثرنا تقديم الشروح التالية:

ـ العلامة الوصفية: هي الصفة التي تكون علامة على شيء. مثلاً الشعور بالاحمرار.

ـ الأيقونة: تشبه الشيء الذي تمثله. ومثال ذلك الصورة.

ـ الفدليل: وهي علامة تكون بالنسبة لمؤولها علامة مميّزة: اسم الإشارة.

ـ العلامة الفردية: وهي علامة تجسّد علامة تتعلق بالفرد، مثالها أدات التعريف (ال).

ـ القرينة: هي علامة تحيل على الموضوع الذي تمثله. فمظهر مرض ما هو قرينة عليه.

ـ العلامة الثنائية: هي علامة تقدم اعلاماً يتعلق بموضوعها: مثلاً دوّارة الهواء، أو صراخ في الشارع.

ـ الرمز: هو علامة تحيل على الموضوع الذي تشير إليه.

ـ البرهان: هو علامة لقانون.

ـ بعض طرق التحليل السيميوطيقي للنص الشعري:

لا نستطيع أن نقدم جرداً وافياً بجميع الطرق السيميوطيقية التي أنجزت في مجال النص الشعري، ولكننا بالمقابل نستطيع تقديم بعضها على سبيل الاستئناس، وسنكتفي بالاشارة إلى النقط التي تمحورت حولها، مُرَكِّزين على نماذج ثلاثة فقط:

أ ـ **النموذج الأول**: «محاولة لقراءة شعر رامبو» لـ (كلود زيلبيربيرك)، مأخوذ من كتاب «دراسات في سيميوطيقيا الشعر»[20]، (ص. 140 وما بعدها). ويتضمن المحاور التالية:

1 ـ تحقيق النص.
2 ـ تقطيع النص.
3 ـ تحليل المقاطع.
ـ المستوى الصوتي.
ـ المستوى التركيبي.
ـ المستوى المعجمي.
4 ـ الخطاطة الحكائية.
5 ـ الخلاصة.

ب ـ **النموذج الثاني**: «قراءة تأملية لنص الشاعر ميشو في مختلف مستويات التعبير التلفظي»، لـ (وجان لوي هودبين)، مأخوذ من الكتاب السابق نفسه. (ص. 155 وما بعدها). ويتضمن المحاور التالية:

1 ـ النص باعتباره مقطوعة.
2 ـ التبنين الداخلي للنص.
3 ـ المكوّن الحكائي في مختلف مستوياته.
ـ المستوى التركيبي.

(20) - Essais de Sémiotique poétique- Collection Ldirigé par Jean-Paul Caput et Jacques Demongin-Librairie Larousse 1972.

- المستوى الوزني أو توزيع التفاعيل.
- المستوى الصوتي.
4 ـ المكون الحكائي في مستواه الدلالي.
5 ـ المكوّن الحواري.
6 ـ التعبير الحقيقي.

ج ـ **النموذج الثالث**: «تحليل نصّ «علامة» Signe لأبولينير» لـ (جيرار دو لـودال وجوهيـل ريطوري) مأخوذ من كتاب «العلامة بين النظرية والتطبيق». (ص.ص. 167-190). ويتضمن المحاور التالية:

1 ـ البعد الدلالي والبعد التواصلي في النص.
2 ـ البعد (السانتاكتيكي) Syntactique والتحليل التركيبي.
3 ـ ست أطروحات في التحليل اللساني.

ـ بعض المصطلحات الاجرائية المستعارة من المنهج السوسيولوجي:

قبل إجراء التحليل نودّ استكمال الجانب النظري، باستعـارة بعض المصطلحات الاجـرائية التي أفادت الدراسات النقدية، والتي ستفيدنـا حتماً في تحليـل النص الشعري، أو عـلى الأقل، في استكناه بعض بناه الجمالية والإيديولوجية. ولا حاجة للتذكير بـأن الدافـع الأساسي الـذي يجعلنا نستنجد بهذه المصطلحات/المفاتيح، هو بدون شك عدم كفايـة الدراسـة الشكلية لأي نص أدبي، مهما كانت نجـاعة وعلميـة هذه الـدراسة. ونحن نعتقـد أن المنهج السـوسيولـوجي (أو البنيويـة التكوينية حسب تسمية لوسيان غولدمان) هو منهج يصلح في الوقت الراهن لدراسة الآثار الأدبيـة العربية، من حيث إنـه يحاول الاطـلاع عن كثب على خصـوصية الظـاهرة الأدبيـة، كيفما كـانت تجلياتها (شعر، قصة، رواية، فنون شعبية،)؛ ويعمل على تحديد الكيفية التي يتمّ بهـا الانتقال من الظاهرة الجمعية (المجتمع) إلى الإنتـاج الأدبي. إن المنهج السـوسيولـوجي من جهته ـ في مجـال الدراسات النقدية العربية ـ كفيل بأن يفكّك ويضيء النص، من حيث إنه لا يبحث فقط عن العلاقة بين مضمون الوعي الجمعي ومضمون العمل الأدبي، كما سارت على ذلك المناهج الايديولوجية، ولا بين الأنساق الجمالية والمعرفة الجمـالية التي تتضمنهـا مصنفات علم الجمـال والبلاغـة، والنقد، وإنما بين البنى الذهنية التي تشكل الوعي الجمعي والبنى الجمالية التي تشكـل الأعمال الأدبيـة والفنية[21].

إن أهمّ ما جاء به المنهج السوسيولوجي عن طريق غولدمان، هو التصوّر الجديد عن العلاقة الجـوهريـة بين الحيـاة الاجتماعيـة والإبداع الأدبي. هـذه العلاقـة التي أصبحت تتعلق بـالبنى الذهنية، أي بالمقولات المنظمة للوعي، التي هي ظواهر اجتماعية لا فردية. فتجربة الفـرد الواحـد كما يقول غولدمان، هي (تجربة أكثر ايجازاً وأكثر تقلّصاً من أن تقدر على خلق بنية ذهنية من هذا النوع. ولا يمكن لهذه الأخيرة أن تظهر إلاّ عن النشاط المشترك لعـدد مهمّ من الأفراد المـوجودين في وضعية مماثلة»[22].

وبالإضافة إلى هذه النظرية الجديدة التي شكلت قطيعـة مع الاتجـاهات النقـدية السـابقة، أقـامت السوسيـولوجيـا جهازاً مفـاهيمياً شـاملاً لـدراسة العمـل الأدبي، سنكتفي بالإشـارة إلى

(21) تُراجع مؤلفـات (لوسيـان غولـدمان)، خصـوصاً تلـك التي لها عـلاقة بنشـأة العمل الأدبي وارتباطه بالبنى الذهنية للمجتمع.

(22)ل. غولدمان ـ علم اجتماع الأدب، تـرجمة، مصطفى المسنـاوي ـ مجلة (الثقـافة الجـديدة)، العدد: 10-11, 1978، ص 90.

مفهومين فقط هما «البنية الدلالية» و«الرؤية للعالم».

1 ـ مفهوم البنية الدلالية:

إذا كان الأمر يحتّم علينا أن ننظر إلى النص كخطاب وكبنية، فإن الأمر نفسه يحتم علينا أيضاً أن ننظر اليه من زاوية الدلالة، أي من زاوية كونه يشكل بنية دينامية دلالية Structure Signifiante dynamique. وما يقصد من هذا المفهوم هو الوحدة بين العمل الأدبي، وبين معناه، وطابعه الجمالي، لأن بنية النص تظهر أول ما تظهر من خلال جمعها للأجزاء في وحدة متكاملة. وبتأكيدها على مفهوم الكلية La totalité يتأكد أن الواقعة الأدبية وأنساقها هي واقعة وأنساق كلية. ومن هنا كان التأكيد في التحليل البنيوي التكويني على مفهوم الكلية.

إننا نكشف أثناء تحليل أي عمل أدبي، والشعر خاصة، على بنية يمكنها أن تدلّ على النصّ في كليته. لأن العمل الأدبي، والفكري أيضاً، ليس إلّا جزءاً من مجموعة كبرى هي البنى الاجتماعية، وكل بنية هي في أساسها بنية متماسكة، ليس على مستوى الترابط المنطقي فحسب، بل ومن خلال العلاقة الموجودة بين الأجزاء والكل.

من الناحية التاريخية يرجع ظهور مفهوم البنية الدلالية الدينامية أساساً إلى (جورج لوكاش) Georges Lukacs الذي استعمل هذا المفهوم في كتابه «التاريخ والوعي الطبقي»(23). ولكننا مع ذلك، وكما يوضح ذلك لوسيان غولدمان، لا بد من الإشارة إلى أن هذا المفهوم، «كفكرة عامة، مجردة وفلسفية، كان يوجد قبل هذا الوقت في مركز الجدل الهيغلي، وقد أخذه ماركس بعد ذلك، مبعداً عنه كل ما كان عند هيغل من تأمل. وجعل منه وسيلة للبحث الاختباري الملموس»(24).

على هذا الأساس، فإن تطبيق هذا المفهوم على النص الشعري، يجعلنا نتأكد من أن هذا الأخير ليس بنية شكلية، تتميز ببداية ونهاية وعناصر وعلامات فحسب، وإنما هي بنية دلالية دينامية، ذلك لأن «أي سلوك بشري هو محاولة لاعطاء إجابة دالة لوضعية معطاة، وبالتالي لتحقيق التوازن بين فاعل الفعل والموضوع الذي يقع عليه الفعل»(25).

2 ـ مفهوم الرؤية للعالم:

يشكل اللجوء الى مفهوم الرؤية للعالم وسيلة للتخلص من النظرة الآلية التي تقول بالانعكاس في الانتاج الأدبي. والمفهوم يعني من حيث الجوهر النسق الفكري الذي يسبق عملية تحقّق الخلق الأدبي، أي الكيفية التي يحس وينظر بها المبدع (الشاعر أو الروائي) إلى الواقع الاجتماعي. وكما يقول ل. غولدمان فإن «الرؤية للعالم هي وجهة نظر ملتحمة وموحّدة حول مجموع الواقع، إلّا أن فكر الأشخاص، باستثناءات محدودة قلّما يكون ملتحماً وموحّداً»(26).

إن الرؤية للعالم هي بمعنى آخر نسق التفكير الذي «يفرض نفسه في بعض الشروط على زمرة من الناس توجد في أوضاع اقتصادية واجتماعية متشابهة، أي على بعض الطبقات الاجتماعية»(27). ولكن على الرغم من ذلك، فالذين يعون هذا النسق الفكري قلّة. ورغم اختلاف

---

(23) صدر الكتاب بلغته الأصلية عام 1923، وقد ترجمه الى العربية الدكتور حنا الشاعر، دار الأندلس، بيروت ـ ط 1 يوليو 1979.

(24) - Lucien Goldmann – *Introduction aux premiers Ecrits de Lukacs* - in «Théorie du roman»- Ed- Gontier-Paris 1977 p. 156-157.

(25)نفس المرجع السابق.

(26) ل. غولدمان ـ المادية الجدلية وتاريخ الأدب، ترجمة، محمد برادة، مجلة (أفاق) (المغربية) العدد 10، يوليو ـ ص 8.

(27) نفس المرجع، ونفس الصفحة.

طريقة وعي كل واحد له، فإن الحدود الفاصلة والمميّزة لطرائق هذا الوعي تكاد تذوب لتكوّن رابطة من المشاعر والأفكار، تقرّب هؤلاء الناس بعضهم من بعض، وتدفعهم إلى معارضة الطبقات الاجتماعية الأخرى.

3 ـ مفهوم التماثل:

إن الوضع الثقافي والنقدي العربي العام المتميّز بالظلامية، وبانسداد الآفاق، ساعد على ظهور وتركز مفهوم (الانعكاس). ذلك المفهوم الذي نشأ نتيجة ظروف تاريخية لا علاقة لها بالنظريات الأدبية، ولا بمفهوم الإبداع الأدبي. والعالم العربي وإن كان قد فرض على المشتغلين والمهتمين بحقل الثقافة والأدب، النظرَ إلى الابداع باعتباره (مرآة) تعكس كل ما يجري على ساحة الواقع، انسجاماً مع مقولة (الالتزام)، لم يكن في غنى عن البحث عمّا يشكل جمالية ابداعه. ومن هنا كان طرح مشكلة العلاقة بين الأدب والعالم الواقعي كعلاقة انعكاسية فقط غريباً عن خصوصيات المجتمع العربي. وبالتالي بات من الضروري النظر إلى هذه العلاقة من زاوية أخرى جديدة ومغايرة، تفترض الابتعاد عن كل ما من شأنه أن يرتبط بمفهوم (الانعكاس المرآتي).

إن هذا المقترب النظري الذي أصبح ينبني على مفهوم أكثر علمية هو مفهوم التماثل، يبدو أكثر انسجاماً مع نظرية الإبداع. وهو من الناحية المنهجية ينقض ويهدم ما سبقه من نظريات، وبالأخص ينقض النظرية القائلة بأن العمل الأدبي هو انعكاس للواقع المادي.

إننا ونحن نأخذ بمفهوم تماثل البنى (الأدبية والاجتماعية) فإننا ننقض مفهوم الانعكاس، ونعطي للأدب مكانته داخل الحقل الاجتماعي، بل ونعطيه الحق في تجاوز هذه البنية الخارجية.

وطبيعي أننا، وإن أعطينا للعمل الأدبي كلَّ هذه القيمة، فنحن لا نستطيع أن نفصله عن الحركات الاجتماعية التي يكون دورها كبيراً في انتاج هذا العمل واعطائه دلالته النهائية. ونحن تبعاً لذلك، لا نحيد عن مبادىء المادية الجدلية التي اهتمت بتحديد العلاقة بين الأدب والواقع. من هذه الزاوية، سنجد أن «كل سوسيولوجيا للفكر تقبل بوجود تأثير للحياة الاجتماعية على الإبداع الأدبي. وبالنسبة للمادية الجدلية فإنها تعتبر ذلك مسلّمة أساسية، مع الحاحها بصفة خاصة على أهمية العوامل الاقتصادية والعلاقات بين الطبقات الاجتماعية»[28].

لقد أكد غولدمان على أهمية العمل الأدبي بعيداً عن نظرية الانعكاس[29]. وأكد أيضاً على أن «العلاقات بين العمل المهم حقيقة، والمجموعة الاجتماعية هي في مثل درجة العلاقات بين عناصر العمل ومجموعه»[30].

(28) نفسه، ص 7.

(29) انظر كتابه: *«Pour une sociologie du roman»* -

وخاصة فصله: .(- Nouveau roman et réalité) Ed-Gallimard-Paris 1964

(30) - Ion Pascadi (et autres). *Le Structuralisme génétique et lucien Goldmann*- in «Le structuralisme génétique»-Ed- Denoel-Gontier-Paris 1977 p-125.

وهذا، بالرغم من أن الباحث (إيون باسكادي) ـ وهو للتذكير تلميذ غولدمان ـ يتفق مع مؤسس سوسيولوجيا الأدب في «وجود تماثل بين البنى الذهنية للمجموعات الاجتماعية، والبنى التي تشكل عالم العمل الأدبي» (ص 125) لكنه لا يذهب في مشاركته في أن «هذا التماثل العام يصل الى داخل العمل» (ص 125). ومع ذلك، فإن مفهوم التماثل هذا، يبقى وسيلة ذات أهمية كبيرة في المقاربة السوسيولوجية. وتظل ملاحظة باسكادي أيضاً ذات أهمية وهي من هذه الزاوية تصحيح للمنهج السوسيولوجي الذي لم يصبح بعد منهجاً قاراً ومكتملاً.

ج ـ التّحليل:

إن كل ما سبق أن قلناه بصدد المنهج المقترح في الصفحات السابقة، ينبغي أن يجد تطبيقه في الصفحات التي ستلي. وسنتبع في هذا التحليل العناصر التالية:

1 ـ النص بين الدلالية والتواصلية؛
2 ـ تقطيع النص؛
3 ـ المستوى التركيبي في النصّ؛
4 ـ التحليل السيمي للمكوّن السردي؛
5 ـ الخطاطة السردية؛
6 ـ النص في ضوء التحليل السوسيولوجي.

ويجب التذكير هنا، بأننا تغافلنا عن تحليل النص على مستوى الأصـوات والمعجم، ليس لأن هذين المستويين لا أهمية لهما، ولكن فقط تحاشياً للتطويل في هذا المجال.

ـ النص: المظاهرة (أحمد بلبداوي)(31)

المقطع (1)

الشارع خاو وبذيء.
بسماء الشارع قرص الشمس رديء ليس يساوي
اكثر من عشرة فرنكات
وثلاث سحابات عانسة تسقط مستسلمة
في الجيب الأيمن للسروال

المقطع (2)

سيارة «فورد»
تنبطح بشكل فاشيّ مثل سحاقية.
قطرة ظلّ آسنة تتدحرج فوق المقعد.
عبرت عين قبعتي شزراً ثم التصقت بجناح سنونـــو
وعيون اخرى خلف الباب
تترقّب ان تعبر من ثقب المفتاح.

المقطع (3)

ردف مذعور في الخمسين
لرئيس المجلس
يتلفت إليّ وقد أومات بصمتـــي، بصـــهيـــلي، وبمنـــقـــاري
لزجاج المدخل.
الردف المذعور تقزّز منـــدهشاً من صـــورتـــه في واجهة البلدية
تمضغ علكة.

المقطع (4)

ـ تبّاً للشمس
إذ لا تملك ان تدفىء ردفاً في الخمسين
لرئيس المجلس
مع ذلك يوجد تحت الشمس جديد.

---

(31) الملحق الثقافي لجريدة «الاتحاد الاشتراكي» (المغربية) ـ العدد: 130، تـاريخ الصـدور الأحد 19 مايو 1986.

ـ النص بين الدلالية والتواصلية:

يتشكّل النص الشعري لأحمد بلبداوي من علامات عرفية Légisignes. وكما هو معروف، فإن بلبداوي في ديوانيه الصادرين قبل هذا النص «سبحانك يا بلدي»[32] و«وحدّثنا مسلوخ الفقروردي»[33]؛ وفي النص المختار هنا «المظاهرة»، يكسر خطية العلامات العرفية بإعطائها شكل علامات وصفية Qualisignes. ولكن بالرغم من ذلك، فإنه لا يتجاوز ذلك الى إعطاء شكل للنص الشعري، بحيث يصبح هذا النص كله علامة فردية Sinsigne تحيل اليه، كما هو الأمر بالنسبة لبعض التشكيلات النصية التي نصادفها في أعمال بعض الشعراء المغاربة والأندلسيين، كأحمد ابن‌محمد البلوي[34]، وأبي الطيب الرندي[35]، صاحب النونية المشهورة، أو في أعمال الشاعر الفرنسي «أبولينير»، خصوصاً في قصيدته «الحمامة المطعونة...».

وقد نقول عن نص «المظاهرة»، إن الشكل الخارجي رسم بقصدية إظهاره. فالسطور في عدم انتظامها عمودياً، تظهر وكأنها سطور مُتموِّجة. ولعل لهذا علاقة بالمعنى الذي يفيده النص الشعري.

لنقمْ بفحص أولي للنص الذي أثبتناه آنفاً، ولكن كموضوع مباشر. ويجب أن ننظر اليه بغض النظر عن كل معرفة يمكنها أن توجه أو تحرّف تحليلنا. معنى ذلك أننا سننسى حالياً أنه نص للشاعر أحمد بلبداوي، وأن له موضوعاً خارجياً. بالنسبة لنا، وبالنسبة لأي مؤوّل مباشر، فإن النص موضوع وحيد وقائم الذات. وهو بتعبير (رولان بارت) (لذة) فقط.

في هذا المجال، أي في مجال استنطاق النص وملامسته، فإن السيميوطيقا كنظام للقراءة تتيح لنا تحليل البنية الشكلية لهذا الموضوع المباشر، وذلك بمساعدة علم النحو وعلم المنطق. وإذا أخذنا عنوان النص «المظاهرة»، نفهم منه أنه اسم ملفوظ خارج سياق الجملة. ونفهم بأنه يؤدي وظيفة علامتين: فهو من جهة أولى علامة عرفية، أي ينتمي الى نسق العلامات اللغوية، وهو من جهة أخرى علامة قرينية، أي أنه يحيل الى موضوع.

أما إذا نظرنا الى العلامات اللغوية الواردة في النص، في استقلال عن وظيفتها داخل النص، فسيكون بإمكاننا أن نستخرج بنيها الشكلية. فالتحليل السيميوطيقي يسعفنا في استخلاص قيمة العلامات، والتحليل عن طريق المنطق يظهر لنا توزيعها بواسطة خطوط عمودية تفصل المركّبات الاسمية عن المركبات الفعلية.

فإذا أخذنا السطور الأولى من النص:

(1) الشارع خاو وبذيء.
(2) بسماء الشارِع قرص الشمس رديء ليس يساوي
(3) أكثر من عشرة فرنكات.

---

(32) احمد بلبداوي ـ سبحانك يا بلدي، مطبعة الأندلس، ط 1 (سلسلة الثقافة الجديدة) الدار البيضاء 1979.

(33) احمد بلبداوي ـ حدثنا مسلوخ الفقروردي ـ مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء 1983.

(34) له اشعار مكتوبة على شكل مربّعات، وقد عرف بذلك في عصره.

(35) أورد لنفسه في كتابه «الوافي في نظم القوافي» قصيدة على شكل خاتم في الباب السابع والثلاثين الذي عقده لظاهرة التختيم. كما اورد ابياتاً على شكل مربع يقرأ عرضاً كما يقرأ طولاً (انظر: محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ـ ط 1، دار العودة ـ بيروت 1979، ص 95-96).

يمكن أن نلاحظ أن الفواعل في الجمل هي بالتسلسل: في الجملة الأولى (الشارع) علامة عرفية، وفي الثانية (قرص الشمس) قرينة، وفي الثالثة (سحابات) قرينة أيضاً. ونحن إذا تتبّعنا النص الشعري علامة علامة، فإننا سنجد أن القرائن Les indices، هي العلامات الغالبة، وتأتي بعدها العلامات العرفية، وأن ما نسميه في السيميوطيقا بالعلامات الأيقونية، أي العلامات التي تشبه الموضوع الممثّلة له، هي أشبه ما تكون منعدمة من النص.

ومعنى ذلك، أو نتيجة لذلك، فإن مجموع القرائن لها علاقة بالمؤول الدينامي interp. dynamique للذي ينبغي أن يستنجد بالمؤرخ واللغوي والدلالي والسوسيولوجي...

الى حدّ الآن حاولنا، ونحن نقارب النص، أن نتظاهر بأننا لم نفهم النص. وبعبارة أخرى، فإننا لم نستنجد بالمؤول النهائي interp. Final. لأن المؤول الدينامي هو الذي سيفسر لنا ما يفهم من «الشارع الخاوي والبذيء»، ومن «قرص الشمس الرديء» ومن «السحابات العانسة..» ومن «الأنا» المتكلمة في الخطاب الشعري وداخل النص...

إن فهم ما نعنيه بالشارع ـ إذا استدعينا المؤول الدينامي ـ يدخل في سياق فهمنا للمدينة وتصميم المدينة، وقرص الشمس مرتبط بالطبيعة، والسحابات لها علاقة بحالة الجو... ورئيس المجلس يفهم في نطاق المؤسسات.

إذن، فالأنا المتكلمة داخل النص، يحكمها إطار. وهذا الإطار المشار اليه بواسطة العلامات اللغوية (الشمس) (قرص الشمس) (السحابات) (سيارة فورد) (قطرة الظل) (العيون) (رئيس المجلس)... هو الذي يحدّد «الأنا».

لقد كان من الممكن أن يمنحنا المؤول الدينامي عناصر أخرى للفهم، لو أن النص الشعري كان يضمّ قرائن أخرى تساعد في تفسيره. فمع أننا ـ والحالة هذه ـ نعرف أن «الأنا» في النص هي قرينة، فإننا لا نعرف الشيء الذي هي قرينة له باعتبارها موضوعاً مباشراً. ولهذا، فـ (الأنا) هي علامة فردية قرينية un sinsigne indiciaire. وهنا لا بد من الاستنجاد بالمؤول النهائي كي يقدّم لنا إضاءات عمّا يمكن أن نفهمه من النص. ومثل هذا لا يمكن أن يتمّ إلّا بقراءة القصيدة الى نهايتها.

وعندما نقوم بهذا العمل ـ أي بقراءة القصيدة الى النهاية ـ سنجد أن بدايتها تختلف عن نهايتها. وهذا ما سيتّضح أكثر عند اختزال القصيدة في أقلّ ما يمكن من الجمل، وبالضبط في جملتين فقط: الأولى وهي بدايتها (الشارع خاو وبذيء)، والثانية هي نهايتها (مع ذلك يوجد تحت الشمس جديد). وعندها سيتّضح لنا التعارض الواضح ـ الذي سنستغله أكثر في النقطة السادسة ـ بين بداية النص ونهايته.

ويمكن أن نوجز فنقول، إن النص الشعري «المظاهرة»، المشكّل من علامات عرفية ومن قرائن، يتوافر في بعديه الدلالي والتواصلي، على موضوعين مباشرين:

أ ـ الموضوع ـ القرينة الذي هو (الأنا)،
ب ـ العلامات العرفية (أو الإطار).

وينبغي التذكير هنا أن المؤول المباشر يكتفي بتقديم القرائن والعلامات العرفية، أما المؤول الدينامي فيعطي المعنى للعلامة. وبمقابل ذلك، يؤكد المؤول النهائي على التأويل الرمزي للنص، وعلى ادراجه داخل سياقه الخاص، ككون كاتبه ينتمي الى منطقة جغرافية تسمى بالمغرب، والى جيل معين، يدعى بالجيل السبعيني... الخ.

والنص الشعري بأكمله، وباعتباره موضوعاً ديناميأ في سياقه التاريخي، يسعف المؤول المباشر في إعطاء (الأنا) المتكلمة اسم الشاعر الموقع باسمه تحت القصيدة، وسيسمح لنا المؤول الدينامي بإعطاء تعريف عن الشاعر، وبتمييزه عن سائر الشعراء الذين يتقاسمون معه العصر نفسه، والخصائص الشعرية نفسها.

ـ تقطيع النص:

عندما يتعلّق الأمر بتقطيع النص غالباً ما تبدو لنا العملية سهلة، وذلك باللجوء الى اعتبار البيت الشعري (في الشعر العمودي) والسطر الشعري (في الشعر الحديث) مقطعاً. وبالنسبة لنص (المظاهرة)، فإن هذا الحل قد يفرضه النص، على اعتبار أن كل سطر شعري ينتهي بنقطة، ويكتفي بذاته، أو هذا ما يظهر لنا. والنقطة تحدّد الوحدة المعنوية في الجملة. لكننا نعتقد أن النقط لا أهمية لها، إلّا في توزيع الجمل. والمقطع ليس هو الجملة، بل مجموعة جمل مترابطة.

ومن جهة أخرى نلاحظ أن الشاعر قد استغنى عن هذا المبدأ المنظّم، بتجاوزه لوضع النقط في بعض الجمل. ولذلك فنحن نفضل أن نقطّع النص الى أربعة مقاطع:

- المقطع الأول: ويضم الجملة الأولى والثانية والثالثة.
- المقطع الثاني: ويضم الجملة الرابعة والخامسة والسادسة والسابعة.
- المقطع الثالث: ويضم الجملة الثامنة والتاسعة.
- المقطع الرابع: ويضم الجملة العاشرة.

ومع ذلك نشير الى أن النص كله يبدو وكأنه يشكل مقطعاً واحداً. لكن التأمل فيه يجعلنا نفرز المقاطع الأربعة. فالمقطع الأول هو مقطع وصفي بحت للمكان. والمقطع الثاني بالرغم من أنه يتابع وصف المكان، فإنه يدخل عنصراً جديداً هو عنصر (الأنا) المتكلمة عن طريق الياء في (قبّعتي). والمقطع الثالث هو مقطع مستقل يدور حول عنصر آخر جديد هو (رئيس المجلس) بعلاقة مع العنصر الذي أدخل سابقاً. والمقطع الرابع هو مقطع نهائي، تشكل (الشمس) بؤرته.

كل هذه المقاطع تبدو مترابطة. ولعل هذا راجع الى النسق القصصي الذي يسلكه هذا النص الشعري. ومن خصائص الأسلوب القصصي أنه يتبع اللاحق للسابق، ويخضعهما لمبدأ التتابع السببي[36].

ـ المستوى التركيبي في النص:

يتعلق الأمر هنا بتقديم وصف لتركيب الجمل، والمقارنة بين تراكيبها. فالجمل الثلاث المكوّنة للمقطع الأول مثلاً تشترك في نظامها:

فالجملة الأولى تتركّب من مبتدأ وخبر (الشارع خاو وبذيء)
والثانية من مبتدأ وخبر كذلك (قرص الشمس رديء)
والثالثة من مبتدأ وخبر أيضاً (ثلاث سحابات تسقط مستسلمة...)
والجمل الأربع في المقطع الثاني تتابع الترتيب نفسه:
سيارة ـ مبتدأ، قطرة ظل: مبتدأ

(36) انظر بصدد قضية التتابع السببي ما كتبه تزفيتان تودوروف، وبالأخص في مقالته «فئات السرد الأدبي» ضمن كتاب: *«L'analyse structurale du récit»*
Ed du Seuil-Paris 1981, p. 145,146.

تنبطح ـ خبر، تتدحرج: خبر
وهي في المقطع الثالث لا تغير ترتيبها:
ردف: مبتدأ
يلتفت: خبر
الردف المذعور: مبتدأ
تقزّز: خبر.

ولا يُخْرَقُ هذا الترتيب إلّا في المقطع الأخير من النص:

«تبّا للشمس
إذ لا تملك أن تدفء ردفاً في الخمسين
لرئيس المجلس
مع ذلك يوجد تحت الشمس جديد».

حيث تترك المركّبات الاسمية (في المقاطع السابقة) مكانها للمركبات الفعلية (في المقطع الأخير).

إن من أثر المركبات الاسمية في النص الشعري، أنها توحي بجو الثبات وغياب الحركة. وهذا ما نلمسه في المقاطع الثلاثة الأولى. أما المركبات الفعلية فهي دليل على الحركة.

إذن فالقصيدة من حيث المستوى التركيبي تتشكل من محورين: المحور الأول، وهو محور الثبات، أما المحور الثاني فهو محور الحركة، وهذا ما يفسر لنا عنوان النص. وسنرى ذلك من زاوية أخرى عند حديثنا عن الخطاطة السردية Schéma narratif في النص.

ـ المكوّن السردي في النص: التحليل السيمي: (Sémique)

هناك في النص مجموعة من العلامات يمكن اعتبارها علامات أساسية. وهي مكوّنات تتحكم في مضمون القول الشعري.

مثلاً:

الشارع: (+ فضاء) (+ محسوس) (+ ثابت)
قرص: (+ شيء) (+ محسوس) (+ مرتفع)
سحابات: (+ شيء) (+ محسوس) (+ مرتفع)
سيارة: (+ شيء) (+ محسوس) (+ مرتفع)
قطرة ظل:
قطرة: (+ شيء) (+ محسوس) (+ خارجي)
ظل: (+ شيء) (+ محسوس) (+ خارجي)
عين: (+ شيء) (+ محسوس) (+ خارجي)
الأنا: (+ انسان) (+ محسوس) (+حي)
الردف: (+ شيء) (+ محسوس) (+ له علاقة بالإنسان)
.... الخ

وهناك مكونات أخرى نصنفها كالتالي:

عشرة فرنكات: (+ شيء) (+ محسوس) (+ خارجي)

الجيب الأيمن: (+ شيء) (+ محسوس) (+ خارجي)
المقعد: (+ شيء) (+ محسوس) (+ خارجي)

وقراءة النص تكشف لنا عن علاقات تقيمها المكونات الأولى بالمكونات الأخيرة. وإذا أخذنا فقط المقطع الأول المكوّن من الجمل الثلاث الأولى:

«الشارع خاو وبذيء
بسماء الشارع قرص الشمس رديء ليس يساوي
أكثر من عشرة فرنكات،
وثلاث سحابات عانسة تسقط مستسلمة
في الجيب الأيمن للسروال».

سنجد أن العناصر المكوّنة الأساسية (أو الفواعل)، أو إن شئنا النويات، هي: الشارع، قرص الشمس، السحابات الثلاث.

وفي مقابل قرص الشمس سنجد الفرنكات العشرة، وفي مقابل السحابات نجد الجيب الأيمن.

ونتساءل عن سرّ العلاقة بين المكونات الأولى والمكونات الثانية؟
إنها علاقة تعارض. لكن ماذا يعني هذا التعارض؟

لنأخذ الجملة التالية:

«وثلاث سحابات عانسة تسقط مستسلمة
في الجيب الأيمن».

لا نستطيع أن نفهم هذه الجملة الشعرية إلّا إذا أوضحنا (السمات) Sèmes[37] المتضمّنة في (المعجمانيات) Lexèmes[38]: ثلاث ـ سحابات ـ عانسة ـ مستسلمة ـ الجيب ـ الأيمن. ونعتقد أن هذه المعجمانيات (أو العلامات في التحليل السيميوطيقي) توضح لنا المعاني المتقصّدة فيها. فثلاث عدد يشير الى القلة وله حمولة دينية. والسحابات غيوم من مميزاتها كظواهر طبيعية أنها سبب المطر. لكن الشاعر لا يجعلها كذلك، وإنما يضيف الى العلامة الأولى (السحابات) علامة ثانية تفيد العقم. وهي العلامة العرفية (عانسة). فالمرأة العانس هي التي تبقى بدون زواج، وبالتالي بدون إنجاب. والعلاقة بين المرأة العانس والسحابة العانس هي في النتيجة لأن الأولى لا تنجب الأطفال، والثانية لا تنجب المطر.

إذن هناك تعارض أول، وهو التعارض الذي نسجله بين السحابات وصفة العنوسة. وهو تعارض يبرز كتناقض داخل الجملة نفسها. وهذا التناقض يسري على النص الشعري كله. فبداية النص (الشارع خاو وبذيء) هي جملة مناقضة في مضمونها لنهايته (مع ذلك يوجد تحت الشمس جديد). وكذلك يمكن أن نقول إنّ المقطع الأول، هو مقطع مناقض للمقطع الثاني، والمقطع الثالث هو مقطع مناقض للمقطع الرابع.

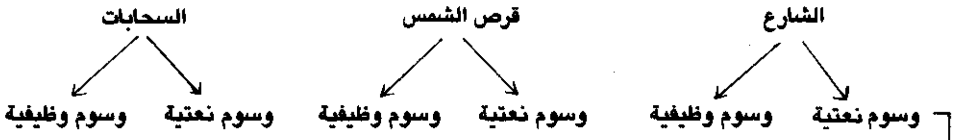
إذا رجعنا مرة أخرى الى السمات المتضمنّة في العلامات (الشارع) (قرص الشمس) (السحابات الثلاث)، سنجد أن هذه السمات المتضمّنة في علامة (الشارع) هي كونه فضاء،

(37)الترجمة مأخوذة عن الدكتور التهامي الراجي: (معجم الدلائلية) (م.م).
(38) نفس المرجع السابق.

ومحسوساً، وفارغاً، وموجوداً في الأسفل (Le bas) بالنسبة للإنسان، وأنها في علامة (قرص الشمس) هي كونه يعني الدفء، ويحتل جهة (الفوق) بالنسبة للإنسان.

والسحابات تشترك مع قرص الشمس في (العلوّ)، وفي الأثر الذي تحدثه (الدفء والمطر). لكن الشاعر لا يعطي الأثر الايجابي لـ (قرص الشمس) ولـ (السحابات)، وإنما يجعل هذه الأشياء فاقدة لسماتها التي أشرنا اليها. وهكذا، فقرص الشمس في النص الشعري لا يساوي عشرة فرنكات، والسحابات هي مجرد سحابات عانسة لا تمطر.

يمكن لنا الآن أن نستنتج الوسوم (وسم Semèmes)[39] النعتية (Qualitatifs) والوظيفية (Fonctionnels) للعلامات (الشارع) و (السحابات) و (قرص الشمس) في الأشكال التالية:



إن هذا التحليل يسري على المقطَعَيْن الثاني والثالث في القصيدة، كما أنه يجعلنا نقف على التعارض البيّن بين مجموعة الوسوم (النعتية والوظيفية) التي تحملها العلامات داخل النص الشعري وخارجه. ولأن المقطع الرابع والأخير في القصيدة هو مقطع مغاير في مضمونه للمقاطع الثلاثة الأخرى، فإنه يستلزم أن نتوقف عنده قليلاً.

يمكن أن نلاحظ في هذا المقطع أن المكوّنات المهيمنة على المضمون هي المكونات نفسها التي سبقت الإشارة اليها. وهي مكونات (الشمس) و (الردف) و (رئيس المجلس). لكن مع دخول مكوّن آخر هو المعبّر عنه بعلامة (جديد). وهذا المكون من سماته الأساسية أنه يعني (التحوّل) و(الاختلاف)؛ وهو مكون يمكن اعتباره بمثابة معارض للمكونات التي رأيناها في المقطع المحلّل سابقاً. فبفضل دخول هذا المكون حدث تحوّل في مسار القصيدة.

ـ الخطاطة السردية:

بناء على ما سبق، وفي ضوء قراءتنا لنص «المظاهرة»، يمكن أن نختزل القصيدة في الخطاطة السردية المشكّلة من التركيبين السرديين التاليين:

1 ـ حالة الغياب: وهي الحالة التي تقدمها لنا المقاطع الثلاثة الأولى. إنها حالة بتعبير السيميوطيقيين ـ مقلوبة المضمون، أو ذات مضمون مقلوب (Contenu inversé). فالشارع الذي هو موطيء الأقدام، ينقلب الى فراغ، أو خواء بتعبير الشاعر. والسحابات التي من طبيعتها أنها سبب الغيث هي سحابات عانس، والأنا المتكلمة في القصيدة، لا تظهر إلّا ككيان مضاف الى القبّعة. وهي باعتبارها «فاعلاً» (ذاتاً)، هي فاعل محبط:

(39) نفس المرجع السابق.

أ ـ تجاه الإطار (المدينة، الشارع، الفضاء، الشمس...)

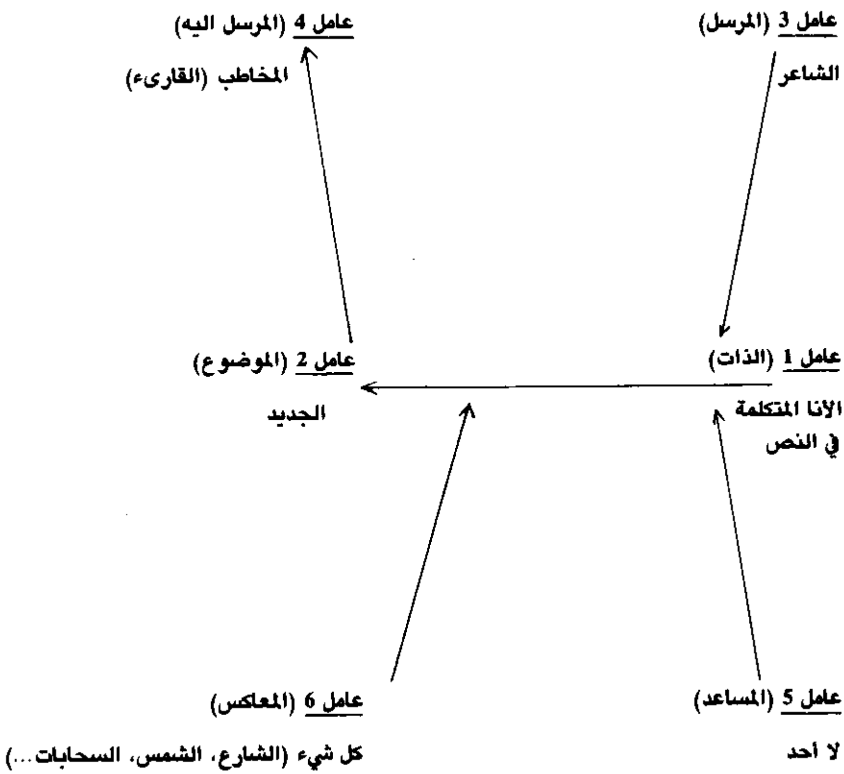
ب ـ تجاه العيون (التي ترمز الى الناس).

أو هي فاعل محبط تجاه كل ما يشكل خارجاً.

2 ـ حالة الحضور: وهي حالة إعادة التوازن. وهذا ما يقدمه لنا المقطع الرابع والأخير:

«تبّا للشمس
إذ لا تملك أن تدفىء ردفاً في الخمسين
لرئيس المجلس
مع ذلك يوجد تحت الشمس جديد».

إننا نلاحظ أن الأنا المتكلمة في النص باعتبارها الذات Le Sujet، قد استعادت عاملها، الذي يتجلّى في المكوّن الطارىء على المقطع، وهو المكون المعبرّ عنه بالمعجماني (جديد). وعلى ضوء ما سبق يمكن أن نضع ترسيمة للعوامل الموجودة في النص:



ـ «المظاهرة» في ضوء التحليل السوسيولوجي:

قبل أن نتابع تحليل هذا النص الشعري من زاوية النظر السوسيولوجية، أي باعتباره كلية متجانسة العناصر، أو بنية دلالية حسب اصطلاح (غولدمان)، نجد أنفسنا مطوّقين بعدة محاذير يجب التنبيه اليها. ومنها:

1 ـ إن هذا النص الشعري ليس إلّا جزءاً من إنتاج الشاعر. فهو لا يملك الكفاية اللازمة لتحليله. ولو كان الأمر يتعلّق بالإنتاج الشعري للشاعر لأمكن ذلك.

2 ـ إن هذا النص لا يعبّر بشكل دقيق عن الوعي بنوعيه: القائم والممكن. وإن كان يخفي في التعارض بين المقاطع الثلاثة الأولى (مقاطع الإطار)، والمقطع الرابع والأخير (مقطع إعادة التوازن) نوعاً جنينياً من الوعي يمكن تسميته بـ (الوعي الجدلي). هذا الوعي الذي يعطي للقصيدة دلالة خاصة، هي الدلالة المعبّر عنها ضمنياً بالتجاوز، أي تجاوز الإطار.

3 ـ إنَّ المنهج السوسيولوجي لا ينظر الى الإنتاج الأدبي إلا بوصفه جزءاً من بنية الإنتاج الثقافي، ولا ينظر الى هذه الأخيرة إلّا بوصفها جزءاً من بنية أخرى أشمل هي بنية الواقع الاجتماعي. وهذه النظرة تستلزم الانتقال الدائم للناقد أو المحلّل من البنية الأدبية الى البنية الاجتماعية، ومن هذه الأخيرة الى البنية الأدبية.

ومع ذلك فمن الممكن أن نحاول استنطاق النص هذا بغية معرفة دلالته العامة، وبالتالي بغية إدراج هذه الدلالة داخل إطارها السوسيو ـ ثقافي.

ـ البنيات الدلالية في النص:

لقد حاولنا في الفقرات السابقة تقطيع النص الشعري، فحدّدنا مقاطعه الأساسية التي جعلناها أربعة. لكننا سنحاول تقليص هذا العدد ـ في هذا الجزء الأخير من التحليل ـ الى مقطعين فقط، هما: الأول، وهو الذي يبدأ من بداية النص وينتهي بكلمة (المفتاح)، والثاني، وهو الذي يبدأ من كلمة (ردف) وينهي القصيدة. وسنسمي الأول (مقطع الخارج)، والثاني (مقطع الداخل). لكن لماذا هذا التقسيم الجديد؟ ولماذا اكتفينا بمقطعين اثنين فقط؟

الإجابة عن ذلك تكمن في أن المقطعين متمايزان دلالياً. فالأول يتميز عن الثاني من حيث إنه يتعلّق بوصف (أشياء) طبيعية خارجية، تحيلنا على الواقع مباشرة، ومن ذلك مثلاً (الشارع) و (الشمس) و (السحابات) و (سيارة الفورد) و (العيون)... الخ. أما المقطع الثاني فيقدم لنا التناقض الذي يعبر عنه النص، وهو تناقض يتشكل طرفاه من (الأنا) المتكلمة داخل النص، والذات المعارضة، أي من الشاعر من جهة، ورئيس المجلس من جهة أخرى.

وإذا كان المقطع الثاني ـ في نظرنا ـ هو المقطع الأساسي الذي يعبر عن فكرة النص، لكونه يضعنا أمام ثنائية ضدية بين المعجماني (ياء المتكلم) والمعجماني (رئيس المجلس)، ولكون الذات الشاعرة فيه، أي ذات الشاعر، تطرح فيه وعيها الممكن، فإن المقطع الأول لا يخلو من دلالات، إذ يشكل الخلفية الموجهة لما يعبر عنه المقطع الثاني.

إن دلالة المقطع الأول تتيح لنا تصور الدلالة الأساسية في النص، وهي الدلالة التي نلمسها في المقطع الثاني. وهي كدلالة تنتج عن ظاهرتين لغويتين/ أدبيتين/ رمزيتين، هما: ظاهرة السخرية وظاهرة الغرابة.

ب ـ السخرية والغرابة ودلالتهما في النص:

ولنبدأ بتوضيح الظاهرة الأولى.

لا شك أن الأسلوب الساخر أسلوب متعدد الأبعاد، لكنه يعبر في العمق عن معارضته للأسلوب المعارض (بفتح الراء) أو للأشياء التي يعبر عنها. وفي حالة نص (المظاهرة)، يبدو أن ما

هو مقصود من الأسلوب الساخر ليس هو الأشياء الواقعية/الطبيعية التي تؤثث النص (الشارع، السماء، السحابات...)، بل هو المعاني التي تحملها هذه الأشياء، أو من المفروض أن تحملها. فما يقابل الشارع في العرف الاجتماعي ليس هو ما يقابله في النص الشعري، وكذلك الأمر بالنسبة لقرص الشمس أو السحابات...

يقول الشاعر:

«الشارع خاو وبذيء
بسماء الشارع قرص الشمس رديء ليس يساوي
أكثر من عشرة فرنكات
وثلاث سحابات عانسة تسقط مستسلمة
في الجيب الأيمن للسروال».

وهكذا تغدو البذاءة والرداءة والعنوسة، معاني تقابل وتوازي الشارع وقرص الشمس والسحابات. وما يقصده الشاعر في آخر المطاف هو إفراغ هذه الأشياء التي تمثّل في نظر القارىء معاني تعرّف اليها عن طريق التجربة والعرف، من دلالاتها، لإعطائها دلالات جديدة تبرز ظاهرة السخرية. وكل ذلك من أجل التعبير عن الانهيار الذي يكون الواقع عرضة له في كثير من الأحيان.

في الجانب الثاني من النص، يوظف الشاعر منحى غرائبياً يمكن الوقوف عليه في البيت التالي:

«وثلاث سحابات عانسة تسقط مستسلمة
في الجيب الأيمن للسروال».

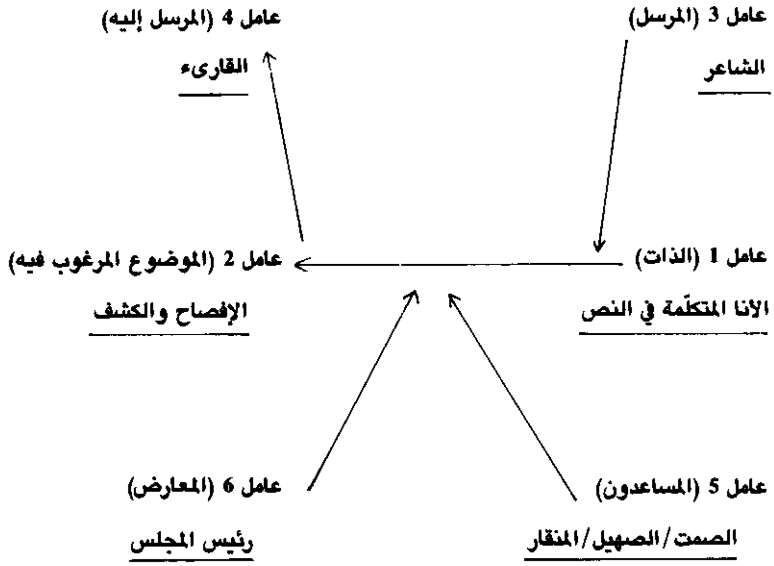
كما يمكن أن نقف على بعض ملامحه في النص الشعري كله. وسنكتفي بايراد المقطع الذي يأتي مباشرة بعد المقطع السابق.

يقول الشاعر:
«سيارة «فورد»
تنبطح بشكل فاشيّ مثل سحاقية.
قطرة ظل آسنة تتدحرج فوق المقعد.
عبرت عين قبعتي شزراً ثم التصقت بجناح سنونو».

وواضح أن الشاعر يحاول أن يربط عناصر كلامية لا رابط بينها، أو أنه يحاول أن يسند فواعل لأفعال لا ينبغي اسناد بعضها للبعض. وإلاّ فكيف يمكن أن نتصوّر «السحابة التي تسقط في جيب السروال» أو «السيارة التي تنبطح مثل سحاقية»، أو «قطرة الظل التي تتدحرج فوق المقعد»...

إن هذا الأسلوب الغرائبي في الكتابة الشعرية، مثله تماماً ـ مثل الأسلوب الساخر، يتيح للشاعر التعبير عن عالم وكأنه مقلوب المضمون كما أشرنا الى ذلك سابقاً. ولعل هذا التعبير عن مثل هذه الفكرة، بهذه الوسائط الأدبية واللغوية (السخرية والغرابة) هو الذي سيجعلنا ننتبه الى ما يوجد من تعارض جوهري بين الفاعلين/الذاتين (البطل، والبطل المضاد) في المقطع الثاني الذي نعتبره أساسياً في النص الشعري. إذ بإمكاننا أن نرى في نص «المظاهرة» التعبير الواضح والحيّ عن التناقض الظاهر والخفيّ بين العنصرين الانسانيين المشكّلَيْن فيه. وهما عنصرا «العامل

الذات» و «العامل المعارض»، أو الشاعر والرئيس. وبناء على ذلك يمكن وضع الترسيمة التالية:



وليس هناك من شك في أن هذه الترسيمة تبدو معبّرة بشكل كبير عن الدلالة العميقة في النص. وهي دلالة تفرزها رؤية مأساوية وتساؤلية في الوقت نفسه. ومعنى ذلك أن هذه البنية الدلالية التي يكشف عنها التعارض المشار اليه سابقاً، وتبرزها خلفية الواقع المتلاشي، يمكن اعتبارها بنية مماثلة مع بنية أخرى أشمل منها وأعمّ هي بنية الواقع. أمّا كشف عناصر هذا التماثل فنتمنى أن نخصّص له دراسة أخرى مقبلة.

د. عبد الرحمن بو علي

كلية الآداب ـ جامعة محمد الأول ـ وجدة ـ المغرب